
« L'homme au bouquet de fleurs » de Maxime Le Forestier : le clip comme approfondissement de la chanson

Maxime Le Forestier's "L'homme au bouquet de fleurs": the Music Video as an Extension of the Song

Jérôme Rossi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/5575>

DOI : 10.4000/volume.5575

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 26 avril 2018

Pagination : 125-136

ISBN : 978-2-913169-44-9

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Jérôme Rossi, « « L'homme au bouquet de fleurs » de Maxime Le Forestier : le clip comme approfondissement de la chanson », *Volume !* [En ligne], 14 : 2 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 11 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5575> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5575>

Article

« L'homme au bouquet de fleurs » de Maxime Le Forestier : le clip comme approfondissement de la chanson

14
2

Par Jérôme Rossi (Université de Nantes)

Résumé : En s'octroyant les services d'un acteur emblématique du cinéma français – Daniel Auteuil –, le chanteur Maxime Le Forestier, filmé par Jean Sacuto, a cherché à mettre en scène dans le clip de sa chanson « L'homme au bouquet de fleurs » le dispositif d'observation – nous parlerions même plus volontiers de filature – auquel se livre l'artiste quand il prend son inspiration dans l'homme de la rue : « Où va donc cet humain qui porte un bouquet d'fleurs ? » Mais au-delà de l'intrigue, ce sont les procédés issus du cinéma comme ceux plus spécifiques au clip qui retiennent ici notre attention : en brouillant les frontières entre la réalité et la fiction, ils proposent un approfondissement de la chanson, qui devient une réflexion sur l'acte créateur lui-même.

Mots-clés : clip vidéos / cinéma / chant / création / tube

Abstract: By using an iconic actor of French cinema—Daniel Auteuil—the singer Maxime Le Forestier, filmed by Jean

Sacuto, sought to stage in the clip for his song “L'homme au bouquet de fleurs” the observation device—we could say the spinning device—which engages the artist when he takes his inspiration from the everyday man: “Where goes this human carrying a bouquet of flowers?” But beyond the plot are the processes from the cinema as those more specific to the clip that hold our attention here: in blurring the boundaries between reality and fiction, these processes propose a deepening of the song, which became a reflection on the creative act itself.

Keywords: clips / cinema / singing / creation / hits

Depuis les années 1980, plusieurs typologies des clips ont été proposées. Le Québécois Yves Picard distinguait trois types de clips (Picard, 1987) :

- 1) l'enregistrement, sur scène ou en studio du chanteur ou du groupe ;
- 2) l'élaboration d'un récit imagé inspiré, plus ou moins librement, par le texte de la chanson ;
- 3) la visualisation du rythme de la chanson, ou la création d'un rythme visuel s'inscrivant en contrepoint par rapport à la musique.

Dans une étude antérieure, Marsha Kinder (Kinder, 1984) avait montré que ces trois éléments – image des interprètes à l'écran, illustration de l'histoire racontée par les paroles de la chanson et visuels entretenant des rapports plus ou moins éloignés avec celle-ci – pouvaient coexister au sein d'un même clip dans le cadre d'une *dream-like narrative structure*.

Goodwin a caractérisé trois types de rapports – « illustration », « amplification » et « disjonction » (Goodwin, 1993) – pouvant exister entre les images du clip et les composantes de la chanson – le texte verbal, la

musique et la performance de l'interprète –, quand Carol Vernallis (Vernallis, 2004) proposait d'inscrire la diversité des clips dans un continuum narratif/non-narratif.

Loin de s'exclure, ces différentes typologies peuvent être combinées afin de nous aider à circonscrire plus précisément l'objet « clip ». Nous avons choisi pour objet d'étude une œuvre audiovisuelle correspondant au courant commercial de la chanson de variété française, le clip de la chanson « L'Homme au bouquet de fleurs ¹ » de Maxime Le Forestier, premier *single* extrait de l'album *L'écho des étoiles* sorti en 2000. Ce clip propose le chanteur interprétant sa chanson, la mise en scène des paroles de la chanson, et une imagerie – la ville de Venise – extérieure à la chanson, dont l'idée a pu être apportée par le chanteur ou le réalisateur, Jean Sacuto. Plutôt que d'« illustration », d'« amplification » ou de « disjonction », selon la terminologie de Goodwin, nous préférons avancer le terme d'« approfondissement » pour caractériser le travail narratif et visuel réalisé autour de la chanson. En s'octroyant les services d'un acteur emblématique du cinéma français, Daniel Auteuil, et en utilisant des procédés tant issus du cinéma que spécifiques au genre du clip, nous montrerons que cette œuvre propose une réflexion sur l'acte créateur lui-même, une dimension qui n'apparaît pas à la seule lecture du texte de la chanson.

Dispositif

Structure poético-musicale

La chanson « L'homme au bouquet de fleurs », dont Maxime Le Forestier est l'auteur/compositeur/interprète, est structurée selon une forme strophique (trois strophes de 36 mesures chacune) avec une introduction (8 mesures), un interlude instrumental (8 mesures) entre les seconde et troisième strophes et une coda constituée d'une première partie de strophe (16 mes.) et de quelques mesures jouées *ad. lib* en *fade out*. Chaque strophe est clairement divisée en deux parties (respectivement 16 mesures et 20 mesures).

La première partie de strophe énonce le même exposé de situation « Un bouquet de fleurs à la main » et se termine par une question différente, répétée une fois (paroles et musique) :

« Où va donc cet humain qui porte un bouquet de fleurs ? » (strophe 1)

« Qu'attend donc cet humain qui porte un bouquet de fleurs ? » (strophe 2)

« Que cache donc cet humain qui porte un bouquet de fleurs ? » (strophe 3)

La quatrième et dernière strophe pose une dernière question en y apportant un élément de réponse :

« Pourquoi donc cet humain s'est ach'té des soucis ? »

La deuxième partie de chaque strophe consiste en une série d'hypothèses :

¹ Clip visionnable à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=pD9-tT83qg>

« Vers quel rencart... ? » (strophe 1)
 « Quel genre de fête... ? » (strophe 2)
 « Il marche pas vite, c'est pas des marguerites... »
 (strophe 3)

Chaque fin de seconde partie reprend la question posée en fin de première strophe en rajoutant un nouvel élément ; comme à la fin de la première partie de strophe, cette question est répétée une fois (paroles et musique) :

« Où va donc cet humain qui croit qu'on est dimanche ? » (strophe 1)
 « Qu'attend donc cet humain qu'est fait pour le plaisir ? (strophe 2)
 « Que cache donc cet humain qui respire avec nous ? »
 (strophe 3)

14
2

La musique souligne les fins des deux parties de chaque strophe par une ritournelle identique. Si la première partie des strophes restent ancrées dans la tonalité de *do* mineur, les secondes parties de strophe abordent la tonalité de *fa* mineur (ce qui entraîne la majorisation de l'accord de *do*, qui en devient le cinquième degré). Cet emprunt à *fa* mineur apporte un sentiment de luminosité bienvenu, nous permettant d'échapper un temps à l'oppression de la tonalité de *do* mineur, une oppression entretenue tout au long de la chanson par la permanence d'une rythmique syncopée jouée à la guitare électrique, à la basse et à la batterie :



Exemple n° 1 : Ostinato rythmique de la chanson
 « L'homme au bouquet de fleurs »

Un « clip d'auteur » ?

Comme le remarque Carol Vernallis, « contrairement aux réalisateurs de films narratifs, les réalisateurs de clips ont peu de temps, d'histoire, ou de textes sur lesquels travailler. La marque d'un auteur – cela concerne les films comme les clips – réside dans le choix des décors et la direction d'acteurs. » (Vernallis, 2013 : 244) Ces deux paramètres sont ici traités avec attention, renvoyant à une forme de conception « auteuristique » du clip.

Un acteur emblématique

Si le cinéma français a toujours attiré les vedettes de la chanson hexagonale, il est plutôt rare de voir des acteurs/actrices du cinéma français intervenir dans des clips. Encore faut-il distinguer les interventions anecdotiques (Léa Seydoux dans « Ne partons pas fâchés » de Raphaël, Fanny Ardant dans « Elle me dit » de Mika, Jean Rochefort dans « L'homme sans trucages » du groupe Dyonisos, Jean-Pierre Kalfon et Smaïn dans « À cause des garçons ») ou les rôles d'icônes glamour pour les actrices (Julie Gayet dans « La Merco Benz » de Benjamin Biolay ou Fanny Ardant dans « Madame rêve » d'Alain Bashung). Dans le clip qui nous occupe, Daniel Auteuil fait jeu égal avec le chanteur². Fidèle à une image d'acteur dramatique, il y campe un homme mûr, portant un bouquet de fleurs,

2 Autre exemple de jeu égal entre le chanteur et l'acteur, le clip des « Avalanches » de Vincent Delerm avec Jean Rochefort.

confronté à la tragédie de la solitude³. Confier ainsi le rôle principal à un acteur emblématique du cinéma français donne à l'œuvre un statut ambigu, entre clip et court-métrage de cinéma. Maxime Le Forestier confirme cette interprétation lorsqu'il décrit la participation de Daniel Auteuil : « Il a accepté par amitié et parce qu'il avait aimé cette chanson dès qu'il l'avait entendue chez moi, bien avant le mixage. Daniel fait partie des gens à qui je fais écouter les chansons quand elles sont à l'état de chantier. Il a souhaité participer à ce clip, créer un personnage cinématographique sans avoir recours à la parole. » (Le Forestier & Delassein, 2011 : 177)

Un lieu : Venise

Le décor retenu est la ville de Venise. Les motifs en sont à la fois pratiques – Daniel Auteuil y tournait alors *La folie des Hommes* de Renzo Martinelli – et symboliques : ressentir la solitude à Venise, ville de Casanova qui abrita les amours de Georges Sand et d'Alfred de Musset, rend sans doute la peine plus cruelle, d'autant que l'on voit dans le clip une jeune femme attablée à un restaurant qui sourit en voyant « l'homme au bouquet de fleurs » (00:51-00:53) et qu'un plan, vers la fin du film, nous montre un couple en train de s'embrasser (03:06-03:09).

3 Notons que Daniel Auteuil a tourné un autre clip en 2014 pour la chanson « Arigatô » de Pascal Obispo (également réalisateur du clip où il n'apparaît jamais). Il incarne encore une fois un homme confronté à une tragédie, cette fois celle de la perte d'un être aimé. Au début du clip, Daniel Auteuil s'occupe de dénouer les fleurs d'un bouquet afin de les mettre en vase, allusion sans doute à son rôle dans la chanson qui nous occupe ici dans une forme d'intertextualité.

On pense bien entendu également à *Mort à Venise*, film de Luciano Visconti d'après la nouvelle de Thomas Mann, où le héros, l'écrivain Aschenbach, choisit de rester dans cette ville alors infestée par le choléra pour y mourir avec le souvenir de la vision de Tadzio, un jeune garçon qu'il a rencontré là et dont il a idéalisé la beauté.

Montage

La caméra de Sacuto filme la promenade pressée d'un homme à travers Venise, de l'achat d'un bouquet de fleurs à son domicile. Dans le même temps, le chanteur Maxime Le Forestier s'interroge sur les raisons qui ont poussé un homme de la rue, incarné par Daniel Auteuil, à s'acheter un bouquet de fleurs. Maxime Le Forestier rapporte la source de son inspiration : « Un matin, Pierre Palmade m'a téléphoné pour me demander : « Qu'est-ce que ça t'évoque un homme avec un bouquet de fleurs ?, et j'en ai fait une chanson, "L'homme au bouquet de fleurs". » (Le Forestier & Delassein, 2011 : 130)

Ce questionnement prend la forme d'une filature⁴ : le chanteur apparaît sous différents accoutrements en train d'observer « l'homme au bouquet de fleurs ». Deux univers se trouvent en interaction : celui de la chanson, chantée par Maxime Le Forestier et celui de la fiction, avec l'« homme avec un bouquet de fleurs » et des rôles d'espions joués par le chanteur.

Le tableau suivant résume le récit proposé par le clip.

4 On pourrait même parler d'une double filature, ou plutôt de la mise en abyme d'une filature : celle de la caméra qui suit Daniel Auteuil, ou celle de la caméra qui suit Le Forestier observant Auteuil.

Strophe 1	L'homme (Daniel Auteuil) achète un bouquet de fleurs. Le chanteur apparaît dans deux rôles (maçon et serveur) pour épier l'homme.
Strophe 2	Le regard attiré par une vieille femme au balcon, l'homme est bousculé par inadvertance par le chanteur sous les traits d'un photographe. Le chanteur, cette fois dans son propre rôle, finit par rejoindre l'homme qui lui jette un regard étonné.
Strophe 3	Inversions : Le chanteur apparaît avec un bouquet de fleurs. L'homme se met à fredonner la chanson.
Strophe 4	Fin de la journée. Le chanteur a trouvé un élément de réponse à sa question. L'homme rentre chez lui.

14
2

Le montage respecte la structure poé-
tico-musicale de la chanson avec un nombre
plus élevé de changements de plans dans les

secondes parties de strophes, plus longues
que les premières :

	Strophe 1		Strophe 2		Strophe 3		Strophe 4
Nombre de plans	8	12	6	9	7	10	12

L'accroissement du nombre de plans
dans la quatrième et dernière strophe
– douze plans alors même qu'elle ne cor-
respond qu'à une première partie de strophe
soit 16 mesures – répond à la fois à l'enjeu

narratif – c'est le dévoilement du mystère – et
à une dramatisation de l'évolution musicale
suite à l'enrichissement du rythme par un
ostinato aux cordes (03:15-03:32) :

Violons

Exemple n° 2 : Partie de cordes dans l'interlude instrumental et la coda

Héritages cinématographiques

Depuis les romances lithographiées, les chansons illustrées, les *soundies* de Billie Holiday, les films d'animation sur des chansons ou les scopitones, la mise en scène visuelle et narrative de la chanson n'a cessé d'évoluer au fur et à mesure des avancées technologiques (Péquignot, 2012). L'idée fondatrice n'a pas changé : proposer un imaginaire au texte et à la musique de la chanson. C'est dans les années 1970 que naît le clip, mélange de publicité promotionnelle et de hardiesses formelles héritées des recherches menées par les artistes vidéos. Dans sa courte histoire, le clip s'est nourri d'une quantité impressionnante de médias et de procédés : photo, bande dessinée, film d'animation, téléfilm, publicité, cinéma, etc. (Delvaux, 1990 : 39-40). Ici, ce sont les techniques héritées du cinéma narratif qui se trouvent largement sollicitées et contribuent en partie à l'approfondissement de la chanson. Mais ces procédés acquièrent une dimension nouvelle en raison de la brièveté de la forme et à la liberté des enchaînements d'images.

Regard caméra

Réservé à des moments exceptionnels, le regard caméra possède un fort impact émotionnel et signifient au cinéma car on considère qu'il va à l'encontre de la bienséance cinématographique : il rompt l'illusion diégétique en révélant au spectateur le hors-cadre, à savoir qu'entre lui et l'histoire en

train de se dérouler s'est tenue une caméra, et donc que ce ne sont pas des personnages en face de nous, mais des acteurs. Le regard caméra constitue une adresse directe au spectateur en rompant l'illusion au fondement du cinéma narratif. « Pour nombre d'auteurs, écrit Marc Vernet, c'est par l'absence du regard à la caméra, par son évitement systématique que se définit le cinéma narratif. » (Vernet, 1988 : 9) Le premier regard caméra serait celui de *Monika* (1953) dans le film d'Ingmar Bergman, mélange d'effronterie et de souffrance.

Détaché des obligations narratives, le clip utilise abondamment – c'est même une figure conventionnelle – le regard caméra pour créer une connivence directe entre le chanteur et son public supposé le regarder. Qu'il chante en *lip-sync* ou non, Maxime Le Forestier nous fixe du regard sans que nous en ressentions une quelconque gêne : après tout, nous sommes son public et connaissons les codes du genre. Ce procédé favorise l'autoréflexivité du clip. Mais l'intérêt de « L'homme au bouquet de fleurs » réside dans le rôle confié à un acteur de cinéma très connu et immédiatement identifié comme tel. Lorsque c'est Daniel Auteuil qui nous fixe (02:44) en levant délibérément son regard vers nous (il est alors filmé en plongée), le spectateur ressent une rupture d'énonciation due au statut fictionnel du personnage : la puissance du regard caméra tel qu'il est utilisé au cinéma se trouve tout à coup réactivée et nous comprenons que le personnage joué par Auteuil s'adresse directement à nous, en nous forçant à compatir avec lui.

Jeu avec les sons *in* : « effet cinéma »

S'il existe un « effet clip » au cinéma se traduisant par le remplacement des sons diégétiques par une chanson dans le but de créer une séquence poétique où les images semblent subordonnées à un rythme musical ⁵, nous souhaiterions renverser cette proposition en avançant le terme d'« effet cinéma » pour caractériser des moments où le réel reprend le pas sur l'univers de la chanson avec la mise en avant de sons *in* (diégétiques). Un clip qui fait grand usage de cet effet est « She's gone » (2012) de Patrick Bruel où la chanson est sans arrêt entrecoupée de commentaires – le fait que le chanteur soit aussi un acteur de cinéma n'est sans doute pas pour rien dans cet aspect. Souvenons-nous également de cet objet hybride qu'est le clip de la chanson « Pourvu qu'elles soient douces » (1988) de Mylène Farmer réalisé par Laurent Boutonnat. La chanson, qui occupe six minutes sur les quinze, y est précédée d'une importante introduction (deux minutes) et suivie d'un important épilogue (cinq minutes), dans lesquelles intervient une musique extra-diégétique ; elle est entrecoupée de bruits diégétiques comme un coup de fouet ou un cheval au galop ; une musique symphonique vient même l'interrompre momentanément (06:31-07:00).

Le clip de Le Forestier s'ouvre sur l'achat du bouquet de fleurs avec le

commentaire d'un vendeur hors champ – nous revenons sur ces paroles plus bas – alors que la chanson n'a pas encore commencé ; l'ambiance sonore y est particulièrement travaillée : on entend des cris d'enfant et les cloches de la basilique Saint-Marc. La musique commence immédiatement sur le plan d'après, au moment où « L'homme au bouquet de fleurs » démarre sa course. C'est à la fin de la première strophe (01:12-01:14) que se produit ce que nous avons appelé un « effet cinéma » : les bruits de pas du marcheur, les cloches du début, un bruissement d'ailes de pigeons viennent reléguer la musique au second plan (on ne l'entend presque plus), nous rappelant que la scène pourrait être réelle.

Un tel effet ne se reproduira plus dans le clip : à la fin de la seconde strophe, nous nous attendons de nouveau à « raccrocher » ainsi à la réalité, mais cette fois la musique s'impose avec l'interlude instrumental. L'« effet cinéma » résonne enfin « en creux » à la fin de la chanson qui s'achève dans le crépuscule ; alors qu'on s'attend à entendre quelques bruits de ville, seul le silence règne : l'homme a disparu et, avec lui, le monde réel.

Une grammaire cinématographique « mise à nu »

À l'exception des plans penchés (utilisés à deux reprises à 00:38 et 01:45, voir plus loin), la plupart des plans appartiennent à la grammaire cinématographique classique du cinéma narratif. Toutefois, leur utilisation intensive et rapide les « met à nu », forçant l'auditeur à les remarquer. Cette exhibition, en même temps qu'elle dévoile leur caractère artificiel, accentue l'aspect chaotique de la course de

5 Nous avons, dans plusieurs articles, employé le terme de « mode parenthétique » pour désigner ce type de fonctionnement de la chanson au cinéma dans laquelle la narration semble mise « entre parenthèse » ou pour le moins, ralentit considérablement son rythme. Voir Rossi (2010; 2016) et Julliet & Péquignot (2013).

Daniel Auteuil et lui confère une urgence et une inquiétude profondes, alors même que nous visitons l'une des plus belles villes du monde. C'est bien la dynamique de montage des images, extrêmement serrée (généralisation du montage *cut* sur les temps forts de la musique), qui confère à l'ensemble un caractère dramatique et oppressant, qu'il s'agisse de l'alternance de plans larges et de plans serrés, ou de plans en plongées et contre-plongées. Ainsi, de 00:41 à 00:48, soit en sept secondes, le chanteur est alternativement filmé en plongée/contre-plongée/plongée.

À d'autres endroits, le recours à une focale grand-angle – alors même que l'individu filmé se trouve proche de la caméra – a pour effet de lui donner un caractère majestueux et légèrement difforme. Seul le chanteur est l'objet de ces prises de vues (00:15-00:17, 01:04-01:06), ce qui souligne son statut de démiurge omniscient.

Les effets d'accélération et de ralenti sont conviés également. Ce sont souvent les vues subjectives de Venise (filmées en travellings avant) qui sont accélérées afin d'accentuer le sentiment de précipitation (00:29-00:30). Remarquons que ces vues subjectives prennent place indifféremment après un plan serré de Maxime Le Forestier ou de « l'homme au bouquet de fleurs » : elles permettent de montrer que les trajectoires des deux hommes sont identiques et unifient leurs visions, préparant l'inversion des rôles qui a lieu en troisième strophe.

Les ralentis appuient les moments où le chanteur, sous ces rôles différents, épie « l'homme au bouquet de fleurs » (00:38-00:40, 00:50-00:54, 01:42-01:45). Un dernier ralenti, combiné à des *jump-cut*, est enfin proposé à la toute fin du clip lorsque « l'homme au bouquet de fleurs » rentre chez

lui à la tombée de la nuit : le procédé met alors en valeur une forme d'évanescence qui peut correspondre à une disparition.

Spécificités du clip

Venons-en à présent au relevé de marqueurs spécifiques du clip ou de la vidéo expérimentale.

Plans penchés

Les deux plans penchés que nous avons observés (00:38 et 01:45) ressortent plus du clip que du cinéma car ils contredisent la vision réaliste en ne respectant pas la ligne d'horizon. Le cadrage « de travers » suscite un sentiment de malaise (voire un vertige) chez le spectateur, signe d'une déviance : on peut interpréter l'espionnage du chanteur pour nourrir son inspiration comme une forme de voyeurisme.

Asynchronies entre le visuel et le texte

Le début du clip propose deux asynchronies (décalage entre le propos du texte et l'image). La figure de l'inconnue dont il est question dans la première strophe (« Quelle inconnue dans la toile entrevue ») est légèrement décalée (00:51) par rapport à son évocation dans le texte (00:45). Le « trou dans un mur » dont il est question dans le texte à 01:45 a été visualisé bien avant à l'image à 00:35.

Une fois que le chanteur et l'acteur se sont rejoints – qu'ils sont presque devenus une seule et même personne –, la synchronie entre le visuel et le texte est rétablie, comme

le montre le plan qui illustre les paroles : « Il marque une pause/Il a pas pris des roses » ; à ce moment (02:47), l'acteur s'arrête un court instant.

Effet de distorsion de type *morphing*

Cet effet intervient après que Maxime Le Forestier, qui ne s'abrite plus derrière un rôle – il est donc bien identifié à cet instant comme le chanteur – et « l'homme au bouquet de fleurs », c'est-à-dire le créateur et le modèle qui a inspiré sa chanson, se soient rejoints sur un même plan (02:02). L'image subit une déformation de type *morphing* qui vient souligner l'aspect fantastique de cette réunion. La chanson bascule alors dans l'interlude instrumental avec des violons qui jouent un ostinato rythmique de nature plutôt dramatique (voir ex. 2) – le même que l'on retrouvera à la coda. Le plan qui suit – un pont filmé en *travelling* – peut être interprété comme le lien qui existe entre le créateur et son modèle.

Jeux autour du *lip-sync*

La synchronisation labiale sur le chant enregistré – *lip-sync* ou *playback* – est un procédé courant du clip qui focalise le regard du spectateur sur le chanteur et met en valeur les paroles des chansons. Dans l'œuvre qui nous occupe, l'usage du *lip-sync* est relativement rigoureux jusqu'à la troisième strophe : il y a *lip-sync* lorsque Le Forestier est dans son rôle de chanteur, il n'y a plus *lip-sync* lorsqu'il est intégré à la fiction, c'est-à-dire lorsqu'il joue ses différents rôles d'espion, y compris lorsqu'il joue son propre rôle dans le plan où il

est côte à côte avec « l'homme au bouquet de fleurs » ; de même, Daniel Auteuil, qui joue le rôle d'un homme de la rue dans la fiction, est sans *lip-sync*.

À l'occasion de la troisième strophe, la série de *jump cuts* qui montrent des changements de décor derrière le chanteur alors qu'il continue de chanter de manière imperturbable (02:22-02:31) en *lip-sync*, annonce un dérèglement en deux temps. Premier moment : deux plans (02:32-02:40) nous présentent le chanteur avec un bouquet de fleurs à la main, indiquant qu'il est alors en train de devenir le personnage qui lui a servi de modèle – c'est lui qui porte le bouquet de fleurs –, il est littéralement « dans sa peau ». Second moment, à 02:55-02:58 : le procédé d'inversion parvient à son aboutissement, et c'est à présent Daniel Auteuil qui chante la chanson en *lip-sync* (« Ses neurones agissent, c'est pas du cannabis »). Trois niveaux de narration peuvent être distingués :

- Niveau I (chanson) : Maxime Le Forestier, chanteur (*lip-sync*) ;
- Niveau II (fiction) : Maxime Le Forestier et Daniel Auteuil, acteurs (pas de *lip-sync*) ;
- Niveau III (métافiction) : Daniel Auteuil, chanteur (*lip-sync*).

On pourra résumer ainsi l'utilisation du *lip-sync* qui articule ces trois niveaux :

- Maxime Le Forestier en *lip-sync* : le chanteur/auteur cherche l'inspiration dans un homme portant un bouquet de fleur ; il élabore sa chanson sous la forme d'une série de questionnements ;
- Daniel Auteuil sans *lip-sync* : l'acteur Auteuil interprète un homme de la rue, la source d'inspiration du chanteur ;
- Maxime Le Forestier sans *lip-sync* : l'acteur Le Forestier interprète son rôle de

chanteur/auteur en épiant l'homme de la rue, afin de nourrir son inspiration en percer le secret de cet homme (quelles fleurs ? Pourquoi ?), allant jusqu'à se mettre littéralement « dans sa peau » (quand il porte le bouquet de fleur) ;

– Daniel Auteuil en *lip-sync* : l'homme de la rue interprété par Auteuil est devenu un chanteur/auteur, passant du statut de source d'inspiration à celui de « créature » de l'artiste (à moins de considérer que c'est le personnage qui « dicte » les paroles de la chanson à l'artiste mais, dans ce cas, le *lip-sync* d'Auteuil aurait dû être présent dès le début du clip).

Distanciation par *jump cuts*

Le recours aux *jump cuts* est caractéristique d'un art qui cherche tout autant à raconter qu'à montrer :

« Les différents *jump cuts* et les étranges successions syntagmatiques montrent que la narrativité n'est pas la priorité principale dans les vidéoclips. Alors que le lien entre les plans dans les films narratifs est défini d'un point de vue syntagmatique le principe du montage dans les vidéoclips se révèle être plutôt d'ordre paradigmatique, car tous les plans montrent ou désignent la star qui, dans ce cas, devient plus qu'un simple acteur dans une narration, mais se révèle être son véritable centre *poétique*. » (Peeters, 2004)

Dans la dernière strophe, on notera un traitement différencié des distanciations successives des deux protagonistes, révélatrices de leurs statuts différents. Dans le cas de Maxime Le Forestier, immédiatement après sa phrase de conclusion « Pourquoi donc cet humain s'est ach'té des soucis ? », la caméra s'éloigne de lui (il reste

immobile) par plusieurs *jump cuts* : il s'agit vraisemblablement d'un travelling arrière fragmenté au montage. Pour le personnage de Daniel Auteuil, les *jump cuts*, doublés d'un effet de ralenti et de fondu (voir plus haut), s'inscrivent dans le cadre d'un plan fixe – notons qu'il s'agit du seul plan fixe de ce film dont la caméra est en perpétuel mouvement ⁶.

Dans le premier cas, l'éloignement est justifié : le public prend ses distances avec le chanteur car la chanson se termine. Dans le second cas, la caméra ne bouge plus : le personnage a cessé sa course folle et il disparaît par saccades devant nous... avec ses soucis. Le plan fixe signifie-t-il sa mort ? Nous sommes renvoyés à la phrase lancée par le fleuriste au tout début du clip : « *E il naufragar m'è dolce in questo mare* » que l'on peut traduire par « Et m'abîmer m'est doux en cette mer ». Le poème dont cette phrase est extraite, *L'infinito* de Giacomo Leopardi, est une réflexion nostalgique sur l'immensité marine et le défilement immuable du temps.

Conclusion

La stratégie narrative et les techniques audiovisuelles que nous venons de passer en revue attestent d'un incontestable approfondissement de la chanson réalisé par le clip. Loin de « décourager les conduites logico-réflexives qui supposent une distance critique et la recherche, derrière le déroulement des images, d'une véritable trame »

⁶ Il s'agit là d'une des lois du genre : « Le sujet du clip est le mouvement ; il présente un changement continu et des moments inégaux. » Vernallis (2004 : 98)

(Marconi, 2003 : 824), le clip fonctionne ici comme une œuvre d'art qui cherche à stimuler la réflexion du spectateur, mais d'une manière différente des clips autoréflexifs (par exemple « Money for Nothing » de Mark Knopfler qui pose la question du statut de l'artiste à l'ère de MTV). Nous sommes ici en présence d'un dispositif traditionnel : le chanteur chante sa chanson tandis qu'une fiction illustre le récit chanté. Les questions et hypothèses évoquées par le texte de la chanson – « où va donc cet humain avec un bouquet de fleurs ? » – se retrouvent mises en scène à travers des présences du chanteur disséminées dans la fiction sous divers accoutrements. Mais le clip ne s'arrête pas à ce seul dispositif chanson/fiction. Par des procédés proprement visuels – techniques issues du cinéma ou spécifiques au clip –, le film approfondit le thème de la chanson en mettant en scène le processus créateur : en mettant ses pas dans ceux d'un personnage qui l'a intrigué (vues subjectives), le chanteur s'approprie peu à peu l'histoire de ce personnage. L'air goguenard et amusé de Maxime Le Forestier – souvent filmé en contre-plongée, ce qui accentue son aspect démiurgique – nous fait penser qu'il réalise là une expérience plaisante, tandis que son modèle

semble exister réellement (irruption de sons diégétiques, ce que nous avons appelé « effet cinéma ») et souffre (douloureux regard caméra) ; les plans penchés de caméra renforcent l'aspect malsain de la situation. Le chanteur – également auteur/compositeur de la chanson – finit par rejoindre son personnage : rétablissement de la synchronie image/texte, effet de *morphing* à l'image renvoyant à la dimension fantastique de l'acte fusionnel entre le créateur et son inspiration. À la fin de la chanson, le chanteur, représenté avec un bouquet de fleurs à la main, s'est totalement identifié à son personnage qui, lui, est devenu chanteur (*lip-sync* de Daniel Auteuil), par un renversement qui représente le processus créateur de l'artiste, s'emparant des individus pour en faire des archétypes (à l'image du titre généraliste : « L'homme »). Les derniers plans (*jump cut*, fondus, ralentis) nous montrent le chanteur et « l'homme au bouquet de fleurs » prendre leurs distances avec nous, spectateurs, mais de manière différente : nous nous éloignons de Maxime Le Forestier – qui s'en va peut-être chercher d'autres individus afin de nourrir son inspiration ? – tandis que sa créature disparaît dans la nuit, emportant avec elle le secret de son existence, réelle ou fictive.

Bibliographie

Delvaux Claudine (1990), « Les voleurs d'icônes », *24 images*, n° 48.

Goodwin Andrew (1993), *Dancing in the Distraction Factory : Music, Television and Popular Culture*, Londres, Routledge.

Jullier Laurent & Péquignot Julien (2013), « L'effet-clip au cinéma », *Kinephanos*, vol. 4, n° 1 : <http://www.kinephanos.ca/2013/effet-clip/> [consultation : 25/03/2015]

Kinder Marsha (1984), « Music Video and the Spectator : Television, Ideology and Dream », *Film music Quarterly*, vol. 38, n° 1, p. 2-15.

Le Forestier Maxime & Delassein Sophie (2011), *Né quelque part*, Paris, Don Quichotte.

Marconi Lucas, « Muzak, jingles et vidéoclips », in Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*,

vol. 1, Paris, Actes Sud/Cité de la musique.

Péquignot Julien (2012), « Clip et nouvelles technologies : archéologie d'une permanence », *Réel-Virtuel*, n° 3, « Archéologie des nouvelles technologies ». [consultation : 25/03/2015]

Peeters Heidi (2004), « The Semiotics of Music Videos : It Must Be Written in the Stars », *Image & Narrative : Online Magazine of the Visual Narrative*, n° 8: <http://www.imageandnarrative.be/issue08/heidi-peeters.htm> [consultation : 04/12/2015]

Picard Yves (1987), « Le vidéoclip entre le postmodernisme et le star system », *Communication Information*, vol. 9, n° 1.

Rossi Jérôme (2010), « La chanson au cinéma, proposition d'une triple méthodologie », in Danièle Pistone (ed.), *Corpus et typologies*, Paris, OMF.

— (2016), « L'art de la chanson de film selon Claude Lelouch : recherches formelles et émotions populaires », in Renaud Lagabrielle & Timo Obergöker (eds.), *La chanson dans le film français et francophone depuis la Nouvelle Vague*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Vernallis Carol (2004), *Experiencing Music Videos, Aesthetic and Cultural Context*, New York, Columbia University Press.

— (2013), *Unruly Media, Youtube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford, Oxford University Press.

Vernet Marc (1988), « Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma », *Cahiers du cinéma*, Paris, Édition de l'Étoile.